سخن مترجم

در ایران عموماً وقتی بحث از بداهه‌پردازی در اجرا می‌شود اذهان به درستی به سمت نمایش تخت حوضی و موسیقی می‌رود (اگرچه تحقیقات و پژوهشهای فراوان نشان داده است که تخت حوضی چندان بداهه‌پردازانه نبوده است؛ زیرا بازیگران الگوها و قطعات و تکیه‌کلامهای ثابتی داشته‌اند که متناسب با موقعیت اجرا در مقاطع گوناگون آنها را به کار می‌برده‌اند و صرفاً شرایط متغیر اجرا و تعاملات لحظه‌ای با تماشاگران به آن رنگ و بوی بداهه‌پردازانه می‌بخشید). اما در ایران پیش از اینکه بداهه‌پردازی در حوزه نمایش مطرح باشد در حوزه ادبیات مطرح بوده است. مروری بر تاریخ ادبیات شعری ما نشان می‌دهد که شعرا بارها در مقابل حضار بداهه‌سرایی کرده‌اند که البته متأسفانه تبدیل به یک سنت نشده است.

نظامی عروضی در *چهارمقاله* در این باره می‌گوید: «اما بباید دانست که بدیهه گفتن رکن اعلی است در شاعری و بر شاعر فریضه است که طبع خویش را به ریاضت بدان درجه رساند که در بدیهه معانی انگیزد که سیم از خزینه به بدیهه بیرون آید... و شعرا هر چه یافته‌اند از صلات معظم به بدیهه و حسب حال یافته‌اند.» (*چهار مقاله*، ص ۵۷).

در میان شاعران بدیهه‌سرا در قرن اخیر می‌توان از ملک‌الشعرای بهار نام برد. درباره بدیهه‌گویی بهار در مقدمه دیوان وی چنین آمده است: باری عاقبت، کار او با مفتریان درباره امتحان به بدیهه گفتن و مشکل‌ترین امتحانات که سرودن رباعیات به طریق جمع بین اضداد باشد در مجالس به او تکلیف شد. از آن جمله گفتند: این چهار لفظ را در چهار مصراع به وزن رباعی بگوید و آن چهار این بود: تسبیح، چراغ، نمک، چنار. بهار این رباعی را در چند لحظه بساخت:

با خرقه و تسبیح مرا دید چو یار گفتا ز چراغ زهد ناید انوار
کس شهد ندیده است در کان نمک کس میوه نچیده است از شاخ چنار
(*دیوان بهار*، ج ۱، ص ۲۲)

بهار رباعی دیگری با چهار کلمه خروس، انگور، درفش و سنگ سرود:

برخاست خروس صبح برخیز ای دوست خون دل انگور فکن در رگ و پوست
عشق من و تو قصه‌ی مشت است و درفش جور تو و دل، صحبت سنگ است و سبوست
(*دیوان بهار*، ج ۱، ص ۲۳)

در *لغت‌نامه دهخدا* ذیل واژه «بدیهه» آمده است:

«ناگاه و نااندیشیده گفتن چیزی و یا خواندن شعری. هر چیزی که بگویند و یا بکنند بدون تأمل و تفکر و بدون یادآوری، و فی‌الفور ... بدون اندیشه سخن گفتن یا شعر سرودن» (*لغت‌نامه دهخدا*).

ضدّ بدیهه، «رویّه» یا رویّت، به معنیِ تأمّل در کارهاست و مراد از آن، در اصطلاح بلاغت، نظم و نثری است که از روی اندیشه و با مقدمهٔ قبلی سروده یا نوشته شود و شاعر یا نویسنده در کار سرودن یا نوشتن آن شتاب نورزد، بلکه تأمّل کند، بیندیشد و مقدمات لازم را برای نوشتن یا سرودن فراهم آورد.

بداهه‌پردازی عبارت است از در موقعیتی قرار گرفتن و عمل کردن بدون پیش‌طراحی. این موقعیت می‌تواند زمانی که گروهی بازی می‌کنند، می‌رقصند، می‌خوانند، می‌نوازند، گفتگو می‌کنند، اثر هنری خلق می‌کنند و مسئله‌ای را حل می‌کنند، ایجاد شود. همچنین به عکس‌العمل در لحظه و در واکنش به محرکی بیرونی یا احساسی درونی نیز اطلاق می‌شود. نتیجه بداهه‌پردازی ابداع الگوهای اندیشگی نو، شیوه‌هایی نو، ساختارها و نمادها و نشانه‌هایی نو یا روشهای جدید عمل کردن است. بداهه‌پردازی چگونگی استفاده از شهود و الهام است.

بنابراین بداهه‌پردازی می‌تواند در حوزه‌های مختلف هنری مطرح باشد و هست. اما در موسیقی و تئاتر کاربرد بیشتری دارد؛ زیرا در فرایند خلق این دو هنر نه‌تنها بداهه‌پردازانه عمل می‌شود بلکه هنرمند هنگام ارائه اثر هنری، خود نیز می‌تواند

بداهه عمل کند. بداهه‌پردازی هم‌زمان با ارائه اثر هنری (در اینجا تئاتر) دغدغه این کتاب است.

بداهه‌پردازی در تئاتر در ایران به طور عمده در حوزه تربیت بازیگر مطرح است. در محافل تئاتری ـ عملی و آموزشی ـ نظری، بداهه‌پردازی ابزاری در اختیار بازیگر دانسته می‌شود که می‌تواند با استفاده از آن به نقش محوله برسد یا نقش جدیدی خلق کند. در شکل عملی کارگردان از بداهه‌پردازی استفاده می‌کند تا هم مثلاً بازیگر را در شرایط متشابه موقعیت نمایشنامه قرار دهد و هم از ایده‌های خلاق او در جهت ایده‌های اجرایی بهره برد. در شکل آموزشی، مربی در کارگاه آموزشی از بداهه‌پردازی استفاده می‌کند تا خودجوشی هنرجو را برانگیزد (اینها همه ریشه در دیدگاه و روش مربی و استاد بزرگ بازیگری، استانیسلاوسکی دارند). اکثر کتابهایی که درباره بازیگری هستند به نحوی به بداهه‌پردازی نیز پرداخته‌اند. این کتابها را می‌توان به دو نوع تقسیم کرد. کتابهایی که درباره آموزش و تربیت بازیگرند و بداهه‌پردازی را بخشی از این فرایند می‌دانند. این گروه تقریباً تمام کتابهای بازیگری را شامل می‌شوند؛ از کتابهای استانیسلاوسکی گرفته (در کتابهای کار *هنرپیشه روی نقش*[1]، ۱۳۷۷ و *کار هنرپیشه روی خود در جریان تجسم*[2]، ۱۳۷۶) تا میخائیل چخوف (در کتاب *سخنی با بازیگران*[3]، ۱۹۵۳)، لی استراسبرگ (در کتاب *بازیگری به شیوه متد*[4]، ۱۳۸۹)، استلا آدلر (در کتاب *تکنیک بازیگری*[5]، ۱۳۹۳)، سنفورد میسنر (در کتاب *بازیگری سنفورد میسنر*[6]، ۱۹۸۷)، یرژی گروتفسکی (در کتاب *به سوی تئاتر بی‌چیز*[7]، ۱۳۸۳)، یوجینیو باربار (در کتاب *قایق کاغذی*[8]، ۱۹۹۵) و ژاک لوکوک (در کتاب *بدن شاعرانه*[9]، ۱۳۹۰) که همه بخشی را

1. *Creating a Role*
2. *Building a Character*
3. *To the Actor on the Technique of Acting*
4. *A Dream of Passion: The Development of the Method*
5. *The Technique of Acting*
6. *Sanford Meisner on Acting*
7. *Toward a Poor Theatre*
8. *The Paper Canoe: A guide to Theatre Anthropology*
9. *The Moving Body: Teaching Creating Theatre*

به بداهه‌پردازی اختصاص داده‌اند. گروه دوم کتابهایی هستند که منحصراً به بداهه‌پردازی پرداخته‌اند. از آن جمله می‌توان به کتاب ارزشمند و کامل ویولا اسپولین با عنوان *بداهه‌پردازی برای تئاتر*[1]، ۱۳۸۹ اشاره کرد. کتاب *بداهه‌پردازی در تئاتر*[2]، ۱۳۸۸ نوشته فلیپ برناردی نیز مجموعه تمریناتی برای بداهه‌پردازی است. کتاب *بداهه‌پردازی نمایشنامه بلند: هنر تئاتر خودجوش*[3] نوشته کن آدامز، ۱۳۹۳ نیز برای نمایشنامه‌نویسی مناسب است.

اما کتاب حاضر به طور خاص به بداهه‌پردازی در اجرا می‌پردازد. در ایران تقریباً می‌توان گفت درباره «بداهه‌پردازی در اجرا» کتاب مستقلی وجود ندارد. البته کتابهایی هستند که به بداهه‌پردازی در اجرا اشاره کرده یا فصلی را به آن اختصاص داده‌اند. برای مثال کتابهایی که درباره روحوضی یا کمدیا دل آرته بحث می‌کنند به جنبه‌های بداهه‌پردازانه آنها حین اجرا نیز اشاره دارند. اگرچه این نکته را هم نباید از نظر دور داشت که خود سه شکل بداهه‌ای که در این کتاب مورد بررسی قرار می‌گیرند ـ بداهه شکل کوتاه، بداهه شکل بلند و بداهه طرح ـ بنیاد ـ پدیده‌هایی نو هستند و از نیمه دوم قرن بیستم متداول شده‌اند.

همچنان که خواهید دید کتاب، صرف‌نظر از عناصر تکمیلی، سه شکل بداهه‌پردازی را در اجرا بررسی می‌کند: بداهه شکل کوتاه، بداهه شکل بلند و بداهه طرح ـ بنیاد. این‌گونه اجرای تئاتر، دستاورد دوران مدرن و پست‌مدرن جامعه هنر است. اگر ابتدای قرن بیستم را آغاز نهضت هنر برای هنر بدانیم و گسترش تفکر هنر برای مردم، اجرای تئاتر بداهه‌پردازانه واکنش گروهی از دست‌اندرکاران تئاتری است به این دو نگرش.

از ابتدای قرن بیستم و با ظهور نقاشی کوبیسم، هنرمندان به دنبال این بودند که آنچه ویژگی اصلی هر هنر است، پیدا کنند. ویژگی‌ای که آن هنر را از دیگر هنرها جدا می‌کند؛ مثلاً با ظهور عکاسی، نقاشی بازنمایی را به عکاسی سپرد و هنرمندانی

1. Improvisation for The Theatre
2. Improvisation Starers
3. *How to Improvise a Full-Length Play: The Art of Spontaneous Theatre*

مانند پیکاسو و ژرژ براک به دنبال مؤلفه‌هایی بودند که خاص نقاشی باشد. بنابراین نقاشی متشکل از خط و رنگ و اشکال هندسی و تأکید بر ویژگی دوبعدی بوم شد. آیزنشتاین نیز مؤلفه اصلی سینما را تدوین می‌دانست. در حقیقت آنچه سینما را از دیگر هنرهایی که روایت‌محورند مجزا می‌کند، تدوین است. در مورد تئاتر نیز با ظهور رقیب سرسختی مانند سینما که به خوبی اقدام به روایت و بازنمایی و واقع‌گرایی می‌کرد، از دهه ۱۹۶۰ به این سو هنرمندان تئاتر به دنبال مؤلفه‌های خاص تئاتر بودند. آنچه در اولین برخورد به ذهن متبادر می‌شود، زنده بودن تئاتر است. هنرمندان و نظریه‌پردازان بزرگ تئاتر ارتباط نفس به نفس اجراگران/تماشاگران را مورد تأکید قرار دادند. تأکید بر ویژگیهای آیینی ـ دینی تئاتر و نیز مشارکت تماشاگران در اجرا از جمله پیامدهای این اندیشه است. در اجراهای بداهه که با تئاتراسپورتس جانستن آغاز گردید (البته ریشه در تاریخ تئاتر و کمدیا دل آرته دارد) تأکید بر زنده بودن و مشارکت تماشاگران به اوج خود می‌رسد. در تئاترهایی که به شکل بداهه اجرا می‌شوند، مخاطب نیز به همراه اجراگران در ابتنای داستانها و روایت مشارکت می‌کند. امری که تقریباً در هیچ‌یک از هنرهای دیگر محقق نمی‌شود یا با چنین کیفیتی دست‌یافتنی نیست.

از سوی دیگر بداهه‌پردازی در اجرا که در این کتاب به تفصیل بررسی می‌شود در واقع واکنشی به جنبش هنر برای هنر است که در دوران مدرن رواج یافت. در حقیقت این روش اجرا از حضور هم‌زمان تماشاگران و اجراگران در یک مکان حداکثر استفاده را می‌برد و تئاتر را میان مردم برده و عکس‌العملی است در برابر تئاتر روشنفکری که مخاطبی محدود دارد. همچنان که در کتاب نیز آمده شفرد معتقد است «اگر هدفتان داشتن تئاتر مردمی است، باید اجازه دهید که مردم بدون اینکه تصور کنند تئاتر امری مقدس و دست‌نایافتنی است، در آن احساس راحتی کنند، بیایند، بروند، سیگار بکشند و بنوشند» (سوئیت، ۱۹۷۸: ۵).

از منظری دیگر یکی از رویکردهای جدید در هنر خارج کردن مخاطبان و تماشاگران انواع هنرها از حالت انفعال و واداشتن آنها به خلاقیت و خودجوشی است؛

مثلاً پایان باز در سینما یکی از شیوه‌های برانگیختن تماشاگران به تفکر و تأمل است. تماشاگر نقاشیهای مینی‌مالیستی و آبستره از حیث ذهنی بیشتر درگیر می‌شود تا تماشاگر نقاشیهای رئالیستی. فلسفه وجودی اجراهای بداهه نیز برانگیختن خودجوشی و خلاقیت تماشاگران است؛ همچنان که بسیاری از صاحب‌نظران و دست‌اندرکاران این هنر جدید نیز اذعان داشته‌اند. در اجراهای بداهه خلاقیت تماشاگران نیز همانند اجراگران تحریک می‌شود و چه‌بسا پس از این اجراها آنها نیز از لذت خلق و ابداع سرشار باشند. این آگاهی درونی که تماشاگر خود را در فرایند خلق حاضر می‌بیند بر نوع تجربه او تأثیر می‌گذارد. این همانند نقاشی کنشی جکسون پولاک است. در نقاشی کنشی یا اکشن پینتینگ، نقاش در حالی که تماشاگران پیرامون او ایستاده‌اند دست به خلق اثر هنری به شکل اکسپرسیونیسم انتزاعی می‌زند.

می‌خواهم در اینجا به این نکته اشاره کنم که سه شکل بداهه مورد بررسی در این کتاب به خوبی یکی از ویژگیهای دوران پست‌مدرن را نشان می‌دهند: دائم‌التغییر بودن هر چیزی، از شکل گرفته تا محتوا.

نکته دیگری که شایان ذکر است شیوه تدوین کتاب توسط جین لیپ است. او به شکلی کاملاً آکادمیک عمل کرده است. با توجه به محتوا و ارجاعات و منابع موجود در کتاب مشخص است که او به تمام منابع موجود مراجعه کرده و تقریباً با اکثر کسانی که به نحوی در این سه حوزه فعالیت کرده یا نظریه‌پرداز بوده‌اند، گفت‌وگو کرده است. کتاب ساختاری شبیه به فیلمهای مستند دارد. برای هر مطلبی بلافاصله نقل‌قولی ارائه می‌شود و به عنوان شاهد مثال، نمونه‌ای نیز ارائه می‌گردد. کتاب خود ساختاری سیال دارد. از ارائه مطالب به شکلی خشک پرهیز شده است و خواننده را آزار نمی‌دهد. در ترجمه نیز سعی شده است این ویژگی ساختاری نویسنده در نگارش کتاب تا حد ممکن لحاظ شود.

این کتاب برای تمام کسانی که با هرگونه هدفی به سمت تئاتر می‌آیند مفید و پاسخگوست. در واقع آن‌قدر ایده و شیوه برخورد با مقوله تئاتر در اختیار می‌گذارد که خواننده می‌تواند ضمن آشنایی با آنها در راستای هدفش از آن بهره ببرد. کسانی که

می‌خواهند اجرایی بداهه‌ای داشته باشند، کسانی که می‌خواهند اجرایی اقتباسی داشته باشند، کسانی که می‌خواهند با بداهه‌پردازی سرگرم شوند، کسانی که می‌خواهند تئاتر آموزش دهند و کسانی که می‌خواهند کار گروهی کنند، می‌توانند از این کتاب استفاده کنند. همچنان که خود نویسنده نیز تأکید کرده و خود دست‌اندرکاران این سه شکل نیز معتقدند، خواننده کتاب می‌تواند متناسب با علایق و نیازهای خود به شکلی آزاد با این سه شیوه برخورد کند، می‌تواند آنها را با هم تلفیق کند، یکی را انتخاب کند، در تمرین از آنها استفاده کند، در اجرا از آنها استفاده کند یا در آموزش آنها را به کار برد. آنچه اهمیت دارد این است که کتاب خلاقیت خواننده خود را می‌طلبد.

از سوی دیگر شیوه نگاه و رویکردی که از بداهه‌پردازی در این کتاب منعکس شده است می‌تواند به علاقه‌مندان به کارگردانی و نویسندگی نیز کمک کند، صرف‌نظر از پیشنهادهای بسیاری که می‌توانند مستقیم توسط یک نویسنده و کارگردان به کار گرفته شوند (مانند شیوه رسیدن به متن در سبک هارولد برای نویسندگی و بداهه طرح ـ بنیاد برای کارگردانی). زاویه نگاه به مسائل و موضوعات نیز می‌تواند در امر خلاقیت به آنها کمک کند. همان‌طور که در کتاب نیز اشاره می‌شود، بسیاری از کسانی که در بداهه‌پردازی فعالیت کرده‌اند راه به تئاترهای حرفه‌ای متعارف، سینما و تلویزیون برده و در حوزه‌های بازیگری، نویسندگی و کارگردانی به موفقیت دست یافته‌اند.

نکته آخر اینکه واژه improvisation را بدیهه‌پردازی یا بداهه‌سازی نیز ترجمه کرده‌اند. همچنان که خواهید دید از آنجا که در هرگونه بداهه‌پردازی نوعی پردازش صورت می‌گیرد، پسوند «پردازی» مناسب‌تر به نظر می‌رسد. بداهه را نیز به جای بدیهه به کار برده‌ام زیرا در میان دست‌اندرکاران تئاتر «بداهه» متداول‌تر است.

محمدرضا (علی) حاجی‌ملاعلی